

## La literatura al servicio del estado: algunas consideraciones sobre la utilización propagandística de la literatura en la unión soviética de los años 20 y 30

Marta Policinska  
(Universidad de Sevilla)

**Resumen:** Este artículo se centra en el cambio en el panorama literario ruso acontecido con la llegada de la Revolución y las demandas por parte del nuevo estado soviético de una literatura compatible con el discurso general de la “sociedad nueva” y que logre la necesaria transformación ideológica entre la población. Se basa en dos aspectos más representativos de la presión a la que estaba sometida la literatura soviética en los años 20 y 30: por un lado la prohibición y la censura de los textos considerados nocivos por parte de la cúpula del Partido Comunista y la represión física de los escritores, y por otro lado la formulación de la doctrina del realismo socialista, un mecanismo para una total unificación de la literatura, tanto en su aspecto formal como ideológico.

**Palabras clave:** Propaganda, literatura, Unión Soviética, censura, realismo socialista

---

**Abstract:** This article is focused on the change in the russian literature point of view that took place within the arrival of the Revolution and the request of the new soviet state for a new kind of literature that would be compatible with the speech of the “new society” and that would achieve the necessary ideoligical transformations among the population. I based this article on two very representative aspects of how the soviet literature was submit under pressure during the 20s and 30s: on one hand the censorship and the banning of texts that were considered damaging by the Comunist Party leadership and physical repression of writers, and on the other hand the increasing doctrine of the social realism beeing the motor to stimulate the total unification in the literature in both of its aspects, formal and ideological.

**Keywords:** Propaganda, literature, Soviet Union, censorship, social realism

# 1. Introducción

Escribió Van Dijk en su análisis de pragmática literaria que el funcionamiento o no de un texto como texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y con la cultura, reseñando a la vez que nuestros sistemas de conocimiento y normas están socialmente delimitados y dependen de las reglas, normas y valores de una cultura o comunidad (Van Dijk, 1999: 176). Respecto a la literatura rusa no cabe duda que a lo largo del siglo XX ha sido en gran parte definida por los hechos políticos, y más aún a partir de la Revolución de 1917; el régimen totalitario de la Unión Soviética, aquél que controlaba todos los aspectos de la vida social, cuestionó a la principal razón de ser de la literatura, que es la libertad para la realización de sus metas estéticas, éticas y cognoscitivas, sirviéndose de ella como un instrumento de adoctrinamiento y esclavización de la sociedad (Drawicz, 1992: 12).

El poder y la cultura iniciaron en 1917 en la Unión Soviética una relación difícil e inevitable, una relación en la que el poder dictaba las reglas, mientras que la cultura tenía la obligación de adaptar su discurso a las exigencias de la “sociedad nueva”. Ambos conceptos eran interpretados en el contexto propio de los años 20 y 30: el poder era el poder del Estado y para los bolcheviques la forma del poder del estado fue la dictadura del proletariado (mientras que para la mayoría de los miembros de la inteligencia fue puramente la dictadura del Partido Bolchevique y luego del Partido Comunista); la cultura englobaba la literatura y otras artes, rusas y occidentales, del pasado y del presente, y era de aceptación común que la inteligencia rusa era la guardiana de la cultura y de los valores culturales, aunque los bolcheviques solían argumentar que esa alta cultura protegida por la inteligencia era una cultura “burguesa”, opuesta a la “proletaria”; pero la cultura era también un campo en el que la batalla por el poder podía ser ganada o perdida (Fitzpatrick, 1992: 1-2). Por tanto, a los artistas y sus discursos se les exigía el apoyo incondicional al régimen y a la ideología dominante; la institucionalización de la literatura, que tiene lugar en todas las sociedades, en la Unión Soviética se convierte en una “estatalización”. Es patente que en la Unión Soviética el texto no valía por sí mismo; su validez sólo era adquirida si era compatible con el discurso general y con los procesos de interacción y comunicación social, y aceptado por los “agentes de transformación” (Schmidt, 1999: 200) que, en este caso, eran los órganos del Partido.

En la Unión Soviética se admitía sólo y exclusivamente un tipo de discurso, un discurso que tenía como su principal objetivo la creación de un hombre y una sociedad nuevos, y que no podía coexistir con otros discursos. Una característica destacada de este discurso era su propósito de persuasión; la literatura debía ofrecer “modelos” de comportamiento para un ciudadano perfecto, cambiar los comportamientos de las personas, hacerles pensar como si fueran una pequeña parte de una perfecta maquinaria del Estado. Las funciones de la literatura eran, por tanto, principalmente prácticas, y al canon literario podían acceder solamente las obras que las cumplían. Hay que tener en cuenta que la teoría marxista de la literatura era esencialmente sociológica (Escarpit, 1971: 10). No podemos, por tanto, prescindir de la comprensión del contexto social y político de la Unión Soviética de los años 20 y 30, en el cual se presionaba a los escritores a escribir según el patrón social impuesto.

## 2. Situación de la literatura en la Unión Soviética de los años 20 y 30

La guerra de 1914 – 1918 había alterado el curso normal de la vida literaria y la situación de otras artes; la revolución de 1917 la golpeó más fuerte todavía. Muchos periódicos y revistas fueron proscritos y dejaron de aparecer, el Estado confiscó las imprentas, la mayoría de los editores tuvieron que abandonar sus negocios. Se hizo notar una gran escasez de papel y de las instalaciones de las imprentas, lo que no solamente redujo la producción de libros (de unos 20.000 títulos en 1913 a poco más de 3.000 en 1920), sino incluso las tiradas de los diarios y semanarios publicados por los organismos soviéticos. En 1925 había sólo 107 diarios soviéticos comparando con 715 periódicos publicados en ruso en 1915. Y sin embargo los primeros años de la Revolución no significan todavía un dogmatismo tan fuerte como el que se impuso en la década de los 30. Por eso el crítico Alexander Voronski en su artículo “Sobre los ánimos literarios contemporáneos”, escrito en 1922 y en el que usa por primera vez el término “literatura soviética”, puede abarcar con dicho término tanto a los escritores que se adhirieron inmediatamente al nuevo régimen, como los que acogieron a la revolución con mucho distanciamiento (Presa González, 1997: 1193). Los primeros eran realmente muy pocos; entre ellos se encontró el poeta simbolista Briusov o cuentista Ierónim Yasinski. Un grupo bastante numeroso, representado principalmente por Gorki, se mostró bastante vacilante, y no ahorró críticas al nuevo régimen. Otros no querían tener nada que ver con los que llamaban “usurpadores de poder”, y concentraron sus esfuerzos en sobrevivir; un grupo muy numeroso, entre cuyas filas se encontraban los nombres de Bunin, Merezhkovski, Aleksei Tolstoi, Tsvetáieva (por nombrar sólo unos cuantos) huyeron a los países europeos en los que se instalaron como exiliados políticos (Slonim, 1974: 12).

Entre los miembros del Partido hubo una variedad de ideas muy grande acerca de los asuntos relacionados con la cultura en general y con la literatura en particular. Como escribe Katerina Clark, mirando desde la perspectiva de los años 20

lo que iba a venir era mucho más difícil de prever de lo que se ha supuesto. El mundo literario era muy complejo, se formaban constantemente nuevas alianzas y antagonismos, y las fortunas de varios grupos literarios y escritores eran objeto de cambios sorprendentes. Incluso el Partido estaba dividido en las cuestiones literarias (Clark, 2000: 31).

Los bloques principales eran por un lado los viejos bolcheviques, de ideas más moderadas y un espíritu de conciliación que encarnaba principalmente A. Lunacharski; por otro lado estaban los más jóvenes, como los que actuaban en el RAPP y otras organizaciones culturales de comunistas militantes, que favorecían la politización de la cultura y el establecimiento de la hegemonía de los comunistas en todas las ramas artísticas. El Comisariado del Pueblo para la Educación, encabezado por Lunacharski y responsable de la implantación de las políticas en la esfera de la educación y de las artes fue acusado en 1928 de tratar con demasiada suavidad a la inteligencia, de falta de la “vigilancia comunista” y de no entender la significación de la “lucha de clases en el frente cultural”; hasta este momento, y aunque los años 20 eran el período de una lucha sectaria en todas las ramas artísticas, la línea de “mano blanda” había sido la que iba prevaleciendo sobre las demás.

La política cultural de los años 20 se basaba principalmente en la premisa de que la joven Unión Soviética necesitaba de los servicios de los especialistas burgueses; se reconocía el valor de las aptitudes artísticas o técnicas y se intentaba que éstas fueran utilizadas a favor del país, asumiendo a la vez que después de algún tiempo el Estado desarrollaría a su propia inteligencia. Esta línea no era liberal: en realidad operaba en un marco de control ideológico muy fuerte a través de los instrumentos de censura, el monopolio de prensa que pertenecía al Estado, y de las restricciones de publicaciones privadas. Estas políticas culturales estaban patrocinadas por el gobierno soviético, pero esto no significaba que el Partido Comunista las apoyara, habiendo siempre una amenaza de suspender dicha línea de actuación y su sustitución por las políticas de la “mano dura”, mucho más discriminatoria y coercitiva.

La permisividad del Partido en los años 20 respecto a la literatura no significaba que esta tolerancia fuera a durar mucho. En realidad, el poder político se impuso la tarea de marcar la línea en la que debía estar evolucionando la literatura, rompiendo además con la tradición literaria del pasado. Se quería crear una literatura con un sistema de valores completamente nuevo, fuera del sistema relacionado con la religión cristiana. Había que preparar la literatura para su funcionamiento según un reglamento sin precedentes hasta el momento (Chudakova, 1992: 24).

El Estado ejercía su control sobre la literatura y la cultura en general a través de las resoluciones de Comité Central del Partido Comunista, y a través de normas de carácter obligatorio. Además, los funcionarios del partido sostenían los puestos clave en las instituciones culturales; el Comité Central nombraba también a los directores de los periódicos principales y de las revistas. Eran también frecuentes las resoluciones de los Congresos del Partido Comunista dirigidas a los ámbitos culturales, y que servían de guía para saber lo que podía permitirse y lo que quedaba prohibido; todas estas resoluciones, junto a los textos que dirigía el Partido a los Congresos de escritores y a los artículos publicados en *Pravda*, servían de guía para los funcionarios responsables de las políticas culturales.

Los años 20 es la época de la aparición y de un desmesurado crecimiento de muchas organizaciones literarias que intentaban a toda costa desarrollarse y obtener influencia; es el tiempo de un cisma político entre los escritores antisoviéticos y prosoviéticos, y entre estos últimos hay a la vez muchas tendencias y escisiones. Grupos como LEF (Frente de la Izquierda), “Proletkult”, “Oktiabr” o los llamados “compañeros de viaje”, aquellos escritores que, según un término muy poco preciso, aceptaban la Revolución pero no pertenecían al partido y procedían de capas sociales diferentes al proletariado, compartían el espacio literario con RAPP (Asociación Rusa de los Escritores Proletarios), que tenía como función principal el control de todos los grupos literarios proletarios, y su actividad se centró principalmente en asegurarse la hegemonía en la vida literaria del país, siendo muy activos en las esferas organizativa y política. El Partido trataba al RAPP como un instrumento realizador de su política en campo de la literatura, con cuya ayuda quería crear un frente ideológico único. El año en el que la organización cambió de nombre (1928) coincidió justamente con el final de “la era NEP” en la política cultural del Partido Comunista, marcando el principio de un periodo que Sheila Fitzpatrick llama “la revolución cultural”.

“La revolución cultural” se desarrolló en el contexto de la industrialización y de colectivización del país; este enorme esfuerzo fue acompañado de una gran campaña

propagandística que aunaba la creación de una sociedad completamente nueva y llamaba a la lucha en contra de los elementos burgueses que suponían la supervivencia de las influencias, tradiciones y costumbres de la sociedad antigua. El RAPP asumió en 1928 el liderazgo de la campaña en contra del “peligro derechista” en las artes y la educación, desplegando hasta 1932 una auténtica dictadura sobre la publicación y la crítica literaria, una dictadura que se hacía en nombre del Partido pero que no estaba realmente bajo un control efectivo del Comité Central.

El tono combativo de la organización se ahondó más todavía al principio de los años 30, cuando las asociaciones existentes anteriormente prácticamente ya habían desaparecido; la organización por ejemplo daba órdenes a los autores de escribir sobre los héroes del plan quinquenal y presentar en dos semanas una memoria sobre la manera en que habían cumplido con dicho deber. Las obras tenían que resumir los acontecimientos del momento y dar respuesta a la realidad más inmediata; se organizaban viajes de escritores a granjas colectivas o nuevas construcciones como fábricas, presas y centrales de energía eléctrica para que buscaran allí la inspiración para unas obras nuevas y de acuerdo con el espíritu de la época. Se crearon incluso, aunque con resultados muy pobres, las brigadas de obreros y granjeros que mostraban algunas inclinaciones literarias y que tenían como fin llenar las filas de los escritores soviéticos. Los miembros del RAPP estaban librando una verdadera batalla, utilizando además una terminología típicamente castrense en su discurso; hablaban de “frente cultural”, “sitio”, “ofensivas”, “errores tácticos”, “irrupciones de enemigos de clase”, “ataques por la retaguardia”. Pedían que en cada obra impresa hubiera “cien por ciento de la ideología comunista” y la organización de la literatura al modo industrial, como una gigantesca fábrica de los libros “útiles socialmente”. Estas actividades iban acompañadas con unos ataques feroces contra los compañeros de viaje.

La “revolución cultural” termina en 1932, y en 1934 se crea la Unión de los Escritores Soviéticos, que supone la verdadera incorporación de la literatura al edificio del Estado, con el consiguiente establecimiento de un control más completo sobre todo aquello que se escribía en la Unión Soviética. Ya no había pluralidad de organizaciones literarias, sino una centralizada, con una sola comisión de censura y un mismo sistema de vigilancia, de los que dependían todos los escritores del país. Los escritores tenían que ser dominados; cuando empezaba el primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934 Andrei Zhdanov advertía a Stalin de “serios peligros” por parte de los escritores insubordinados, para dos semanas después congratularse de un éxito absoluto de los propósitos del Gobierno (Brooks, 2000: 106). De esta manera, la Unión de Escritores Soviéticos se convirtió en un poderoso organismo político al servicio de la propaganda del Partido Comunista. La literatura del realismo socialista, cuya doctrina se proclama en estos años, renuncia la realización de sus propias metas para participar en el proyecto de la creación de un hombre nuevo, obediente a las leyes objetivas de la ciencia (Tomasik, 1999: 5-6). Los escritores escriben lo que el Estado desea que escriban, o son silenciados a través de la censura o aniquilación física.

### 3. La presión del poder: la censura y la represión versus realismo socialista

#### 3.1. La censura soviética

La censura zarista fue abolida por la revolución de febrero, pero los bolcheviques la devolvieron a la vida con el decreto de 07.11.1917 “Sobre la prensa” (Kasack, 1996: 99). En un principio, de silenciar a los editores se encargaba la propia Cheka y el Tribunal Revolucionario de Prensa, creado en enero de 1918. En 1922 se creó una institución especializada, Glavnoie upravlenie po dielam litieratury i izdatielstv (Glavlit), que formalmente estaba subordinada al Comisariado del Pueblo para la Educación, pero en realidad funcionaba bajo los auspicios del Comité de Prensa que existía bajo el control del Consejo de Ministros y los de la Cheka. De esta manera los empleados del Glavlit estaban formalmente en la nómina del Comisariado del Pueblo para la Educación, pero más tarde llevaron los uniformes de la OGPU. La censura tenía sus propios representantes en las editoriales y en la mayoría de las redacciones de los diarios y revistas en todo el país. A parte de Glavlit, el control de los textos también lo realizaban los representantes fijos del Partido Comunista, subordinados a su vez a los comités locales del Partido (los departamentos de agitación y propaganda, los departamentos de cultura). Además también hubo órganos especiales de censura en el Ejército Rojo, en la policía política y en el Comisariado del Pueblo de Asuntos Exteriores.

Hasta 1986 la estructura y la organización de la censura en la Unión Soviética fue un secreto de Estado. Todas las publicaciones tenían que pasar por una triple censura preventiva, que además se repetía con cada edición nueva, por lo que obras que ya habían sido publicadas anteriormente podían ser prohibidas, o se podía exigir a los escritores correcciones y cambios. El censor daba al redactor unas indicaciones generales acerca de la naturaleza ideológica de la obra, dejando los cambios o lo que se llamaba “supresión de detalles que sobran”, en manos del redactor y del autor; este último se enteraba muchas veces de los cambios que había sufrido su obra después de recibir los ejemplares ya impresos.

Los criterios de la censura cambiaban dependiendo del curso político actual, y estaban verificados sistemáticamente en un índice secreto de “materiales e informaciones prohibidos para la publicación en la prensa oficial”. En general, había que presentar la realidad soviética de manera positiva, silenciando todos los conflictos sociales (por ejemplo, entre el campo y ciudad, entre los rusos y otras naciones de la Unión Soviética, entre la nomenclatura privilegiada del Partido y otros ciudadanos, entre lo que decía propaganda y la realidad). Estaba prohibido presentar las experiencias personales del pasado o de la actualidad que fuesen contrarias a las opiniones vigentes sobre el estado y la sociedad soviéticos, presentar positivamente las experiencias religiosas, presentar la esfera fisiológica de la existencia humana (el sexo incluido). Estaban prohibidas también las opiniones críticas acerca de los altos funcionarios del Partido Comunista, de los que no se podía publicar prácticamente ninguna información, como su vida personal; tampoco se podía presentar en las obras a las personas (o naciones) que por alguna razón habían caído en desgracia para el Partido. Así, en la segunda mitad de los años 20 no se podía mencionar los nombres de los oponentes de Stalin. No se podía criticar al ejército, la policía (en



especial la secreta), al aparato del Partido. No se podía presentar de manera objetiva la vida fuera de las fronteras de la Unión Soviética, ya que esto podría inducir a pensar que el nivel de la vida en el Occidente era superior al soviético. En un documento secreto de 1971 de Glavlit a las editoriales se prohibía, también, mencionar las represiones de los años 30, los campos de trabajo y las prisiones, y los daños ecológicos.

La censura podía adoptar la forma de recortes de palabras, frases o incluso de capítulos enteros, de cambios o de la prohibición total de publicación. Hasta los principios de los años 90 no apareció ninguna edición completa de obras de ningún escritor soviético. Algunas obras (de autores de reconocido prestigio internacional) se editaban en tiradas muy pequeñas, destinadas sólo a algunas bibliotecas del país, lo que facilitaba su control. Los cambios en la política del Partido hicieron que muchas obras aparecieran en versiones nuevas (eso ocurrió en los años 50 con obras de Fadiev, Kataiev o Sholiov). Esta política estaba de acuerdo con el lema de partidismo que imponía a los escritores el representar la realidad según las intenciones del Partido como la fuerza que guía a la sociedad.

El Estado impuso también medidas que tenían como objeto controlar las imprentas, las fábricas de papel y luego todas las editoriales de libros, revistas y diarios. Uno de los actos del control político era la supresión de noticias incómodas para el régimen, como por ejemplo las que trataban las hambrunas en Ucrania en 1932. En 1917 los líderes bolcheviques suprimieron todas las publicaciones rivales y establecieron el control personal sobre las publicaciones, justificando las expropiaciones de las imprentas (Brooks, 2000: 4). En 1918 se nacionalizó la parte material de las publicaciones, incluida la producción del papel. En 1920 apareció la Casa Editora del Libro que iba a nacionalizar completamente la industria del libro, aunque en 1925 no había alcanzado todavía su objetivo. Si al comienzo de la era NEP en Moscú había 220 editoriales privadas (muchas de ellas se convirtieron en cooperativas), en 1930 funcionaban ya sólo unas pocas, las que pertenecían a las grandes organizaciones (como El Escritor Soviético controlada por Unión de los Escritores). Incluso las organizaciones que tenían permitido publicar sus revistas debían tener asignado a un representante de Glavlit que revisaba todos los textos.

La censura no se limitaba a las obras concretas, sino que podía provocar la completa desaparición de algunos autores de la vida literaria. En los manuales de historia de la literatura rusa, en la Enciclopedia Literaria y otras obras de carácter parecido, los nombres de los escritores que perecieron en los campos de trabajo o prisiones, o de otros que sufrieron represión, no eran mencionados ni siquiera en el índice, lo que falsificaba completamente el panorama literario de la época.

No hay que perder de vista también el hecho de que a algunos escritores, los que mostraban en sus obras unas claras tendencias contrarrevolucionarias, se les aplicaba medidas disciplinarias, como arresto, cárcel, exilio o muerte. En los años 20 los casos de aniquilación física de escritores no eran muy comunes y el número de las víctimas fue relativamente pequeño, pero lo que sí se daba con mayor frecuencia era el ostracismo profesional o un silenciamiento que quitaba a los afectados la posibilidad de vivir de su oficio de escritor. Sin embargo en los años 30 los escritores soviéticos no se libran de destino común de la sociedad, que pierde alrededor de diez millones de sus miembros en las grandes purgas de Stalin. Las cifras hablan por sí mismas: de

los 700 escritores que asistieron al I Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, tan sólo 50 sobrevivieron para poder reunirse en el II, celebrado en 1954.

### 3.2. La doctrina del realismo socialista

El realismo socialista era una doctrina puramente política, aunque disfrazada de teoría literaria, y se basaba en el concepto de arte como un reflejo de la realidad, y la realidad en la Unión Soviética tenía que ser comunista. Formulada en 1934 en el I Congreso de Escritores Soviéticos, Andrei Zhdanov la presentó en los siguientes términos: *El realismo socialista, método básico de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, exige del artista una representación veraz, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, la verdad y la integridad histórica de la representación artística deben combinarse con la tarea de transformar ideológicamente y educar al hombre que trabaja dentro del espíritu del socialismo.*

Por tanto, se consideraba que la función principal del arte era la educación de las masas en el “espíritu socialista”; dicha función sólo podía cumplirse cuidando un fácil acceso a la literatura e insertando en las obras una ideología inequívoca, siempre de acuerdo con la política actual del estado y del partido (Fast, 1991: 15).

Aunque la doctrina no se proclamó hasta 1934, en la historia literaria soviética se consideró que el realismo socialista fue el método o la teoría dominante en la literatura soviética antes incluso de haberse inventado el término. Como ejemplos se citaba novelas como *Madre* de Gorki, *Chapayev* de Furmanov, *Cemento* de Gladkov, *El Don apacible* de Sholajov, *La derrota* de Fadiev, *Así se templó el acero* de Ostrovski y otras, que constituyeron, durante la existencia del realismo socialista, un canon de obras ejemplares. Este canon servía como depositario de los mitos oficiales del estado soviético, y los escritores eran “invitados” a seguir los modelos, con la ayuda de “zanahoria” en forma de una escala preferencial de las sumas obtenidas por los derechos del autor y otros privilegios como vacaciones en las casas de descanso pertenecientes a la Unión de Escritores Soviéticos, o del “látigo” en forma de dificultades para las publicaciones de obras que se salieran de los moldes establecidos o incluso la posibilidad de prisión o aniquilamiento físico. El seguimiento del canon era, en realidad, un “acto ritual de afirmación de la lealtad hacia el Estado” (Clark, 2000: 3-5).

La formulación de la doctrina del “realismo socialista” tenía como objetivo la creación de una nueva forma, una forma universal, que sería una suma ecléctica de la gran literatura excluyendo de ella la escritura formalista (por ejemplo parodia, experimentalismo), la literatura “pesimista”, los escritos decadentes o eróticos, o los que presentan los valores de los sistemas “rivales” al comunismo, como por ejemplo la religión cristiana. Se pedía una mayor democratización del lenguaje, o sea su adaptación a las posibilidades de percepción de un lector masivo. Los escritores, estos nuevos “ingenieros de las almas humanas”, tenían que presentar al hombre social, hombre en acción, “un héroe positivo”, el hombre nuevo de la sociedad nueva, un comunista. Por un lado se presentaba los cambios psicológicos que se producían en los hombres y las mujeres con la Revolución y las nuevas condiciones económicas y sociales, reflejando los problemas del momento, y por otro se presentaba una imagen idealizada, una visión mítica del hombre con elevados principios, que guía a su



comunidad, un hombre sin dudas acerca del futuro del comunismo y sin tachaduras morales. Se debía anticipar la futura forma del hombre, hacer de él un héroe, exagerarlo, hacerlo romántico y monumental. “El héroe positivo” tenía que ser la encarnación de las virtudes bolcheviques, alguien a quien los lectores pudieran imitar, un líder de la masa con una gran autoridad.

El realismo socialista se basaba en una serie de clichés que movían al héroe positivo. Uno de ellos era la pertenencia a la “familia”, no en sentido natural, sino a la gran familia de luchadores por la misma causa. Otro era el martirio y el sacrificio: como mínimo el héroe positivo debía llevar un estilo de vida ascético, con una dedicación total a la construcción del comunismo. También se repetía mucho el motivo según el cual una persona relativamente asocial es guiada por un mentor que le hace ver la luz de la nueva realidad, que refleja el ritual de la iniciación.

También existían ciertos clichés referentes a las acciones de los héroes o el medio en el cual se desarrollaban. Una de las premisas básicas era la actualidad, referirse sólo a los hechos del presente, como si el pasado prácticamente no existiera. Otra premisa era *narodnost* o el espíritu del pueblo, que exigía que las obras describieran únicamente los hechos importantes para el pueblo, y siempre desde el punto de vista de la ideología bolchevique. El optimismo era obligatorio – había que presentar la realidad como una especie de paraíso, un mundo idealizado, en el que era posible conseguir todo lo que se deseaba con mucha fuerza. A veces para conseguir el objetivo había que vencer muchos obstáculos, como enemigos de toda clase (en algunos casos podían ser burócratas, personas hostiles al régimen, o personas que no creían en la posibilidad de conseguir el objetivo), las fuerzas de la naturaleza, etc. No se dudó tampoco en describir de forma entusiasta el sistema de esclavitud de los campos de trabajo: por iniciativa de Maxim Gorki una brigada de 130 escritores hizo el viaje a la construcción del *Canal Mar Blanco – Mar Báltico* donde trabajaban centenares de miles de prisioneros; el efecto fue la historia de la construcción escrita por 35 autores (Owsiany, 1992: 165). Muchas veces la trama o los personajes de las novelas del realismo socialista tenían una misma fuente: el periódico *Pravda*. Con estas características se hace patente que el realismo socialista se refería más al contenido de la obra literaria que a su forma.

La trama de la novela del socialismo realista analizada morfológicamente revela la repetición de esquemas muy cerrados de acción. Generalmente al principio el héroe llega al lugar en el que se desarrollará la novela y constata que las cosas allí no van especialmente bien. Se presenta ante él una tarea que tiene que desempeñar y que sirve para comprobar su fuerza y determinación. Al intentar poner en marcha la tarea se encuentra con muchos obstáculos, que refuerzan su determinación y a la vez sirven de ritual de iniciación que subraya la pureza en la continuación de la línea leninista. Estos obstáculos pueden ser las actitudes de los miembros locales del Partido, que consideran su plan una utopía, y para vencerlos el héroe moviliza al “pueblo” o las personas que pueden ayudarlo en hacer el plan una realidad. Los obstáculos aparecen también durante el desarrollo del plan, pudiendo ser básicamente de dos tipos: prosaicos (problemas relativos al abastecimiento de materiales o al equipamiento, corrupción, burocracia, la apatía o descontento de los trabajadores) o dramáticos/heroicos (desastres naturales, invasión de enemigo, enemigos de clase, contrarrevolucionarios). Mientras tanto el héroe tiene algún problema amoroso o no puede controlar sus emociones. Para resolver los obstáculos muchas veces aparece el

motivo de viaje al centro de decisiones (Moscú o centro local). En el punto culminante de la novela la tarea parece ser imposible de realizar; a veces aparece el motivo de la muerte de algún personaje y el motivo de culpa en el héroe positivo. En este momento aparece frecuentemente figura del mentor, que le da nuevas fuerzas para acabar el proyecto. El personaje del mentor, a su vez, es también estereotipado: por lo general tiene orígenes proletarios (o por lo menos es miembro del Partido desde hace mucho tiempo y tiene una posición alta en la administración local), ha pasado por el fuego de la lucha revolucionaria y tiene unas heridas psíquicas o una pérdida personal que le han preparado para el sacrificio. También debe haber visto a Lenin o por lo menos haber trabajado para la causa en sus días. La novela acaba cuando la tarea se completa, resolviéndose además todas las tramas secundarias.

El realismo socialista cambió también la relación del propio autor con su obra. Los escritores ya no eran creadores de textos originales, sino unos contadores de cuentos ya preconfigurados por el Partido. Habían perdido también la autonomía del artista sobre su propia creación: ahora eran los editores y críticos los encargados de velar por la pureza de lo que se contaba en el texto y el seguimiento del canon. Los escritores eran presionados para reescribir sus obras de acuerdo con las políticas actuales del Partido, y en muchos casos los cambios los llevaban al acabo los propios editores, sin el consentimiento del autor que se enteraba de ellos ya publicada la obra. Por otro lado, seguían existiendo escritores que no adaptaban a sus obras al imperante realismo socialista. Estos escritores estaban fuera de la circulación literaria del momento, pero a la vez sus obras respondían o reaccionaban a las obras “oficiales” del canon literario soviético. Así, muchos de ellos se dedicaban a escribir “para el cajón”; de esta manera se crearon muchas obras que, publicadas años después, conforman la segunda cara de los años 30. Estas obras son resultado de una protesta interior de los autores en contra de las obligaciones de la política cultural oficial.

## 4. Conclusiones

El sistema totalitario de la Unión Soviética reprimió el curso natural del desarrollo de la literatura del momento y la puso al servicio del Estado y del Partido Comunista. La ideología comunista pretende cambiar el mundo, llevar a los seres humanos por la senda que les conducirá a un paraíso terrenal. Se creará una sociedad nueva en la que ya no habrá injusticia ni diferencias sociales: todos serán iguales, todos tendrán las mismas posibilidades, todos vivirán cómodamente. Para llevar a cabo estos propósitos había que convencer de ello la población de la Unión Soviética, y esto se hizo a través de dos mecanismos muy potentes: el primero era el aparato del terror creado por el estado, muy eficaz para acallar todas las protestas que pudieran darse, y el segundo, la propaganda, a través de la cual se adoctrinaba al pueblo para que aceptara con absoluta normalidad este intento de crear una sociedad completamente nueva, con los valores diferentes de los que existían anteriormente.

Los escritores en la Unión Soviética se encontraron entre las ruedas de estos dos mecanismos. El terror era la garantía de que no se publicaría nada indeseable. La censura no dejaba publicar ni exhibir nada que atentara de alguna manera en contra de los ideales del comunismo y, desde los años 30, el desafío al régimen podía tener el precio más alto: la misma vida, precio que pagaron muchos escritores soviéticos, entre ellos Mandelshtam, Babel o Pilniak. Por otro lado, con la proclamación en 1934

de la doctrina del realismo socialista se vinculaba a la fuerza a los escritores con la maquinaria propagandística del estado. El poder, omnipresente y omnipotente, marcaba los pasos a seguir, y nadie podía escapar a su vigilancia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROOKS, Jeffrey (2000): *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*. Princeton University Press
- CHUDAKOVA, Marietta (1992): "Przed i po: zwiasek i zerwanie", en: BOBILEWICZ – BRYŚ, Grazyna, DRAWICZ, Andrzej (eds.), *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Sławistyki, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, pp. 15-36
- CLARK, Katerina (2000): *The Soviet Novel. History as Ritual*, Indiana University Press
- DRAWICZ, Andrzej, (1992): "Nowe czasy, nowe kłopoty, nowe nadzieje", en: BOBILEWICZ – BRYŚ, Grazyna, DRAWICZ, Andrzej (eds.), *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Sławistyki, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, pp. 9-14
- ESCARPIT, Robert, (1971): *Sociología de la literatura*, Barcelona, Ed. Oikos – Tau
- FITZPATRICK, Sheila (1992): *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press
- KASACK, Wolfgang (1996): *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, Wrocław, Ossolineum
- PRESA GONZÁLEZ, Fernando (coord.) (1997): *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid, Cátedra
- SCHMIDT, Siegfried J. (1999): "La comunicación literaria", en: MAYORAL, José Antonio (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros
- SLONIM, Marc (1974): *Escritores y problemas de la literatura soviética 1917 – 1967*, Madrid, Alianza Editorial
- TOMASIK, Wojciech (1999): *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej
- VON DIJK, Teun A. (1999): "La pragmática de la comunicación literaria", en: MAYORAL, José Antonio (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros